
« Car mes fains en est apaiés ».
***Le Jeu de la Feuillée d'Adam de la Halle ou
comment dire la fin du désir et le
désenchantement***

Françoise Laurent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rlr/2787>

DOI : 10.4000/rlr.2787

ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 10 juillet 2014

ISSN : 0223-3711

Référence électronique

Françoise Laurent, « Car mes fains en est apaiés ».

Le Jeu de la Feuillée d'Adam de la Halle ou comment dire la fin du désir et le désenchantement, *Revue des langues romanes* [En ligne], TOME CXVIII N°2 | 2014, mis en ligne le 06 mai 2020, consulté le 27 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/2787> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.2787>

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2020.



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Car mes fains en est apaiés ». *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle ou comment dire la fin du désir et le désenchantement¹

Françoise Laurent

À la mémoire de Jean Dufournet

- 1 Adam de la Halle nous a laissé une œuvre poétique importante comprenant une trentaine de chansons d'inspiration courtoise, des rondeaux destinés à la danse et au chant, et une vingtaine de jeux-partis. Il est un poète reconnu par ses contemporains et l'un des fleurons de la Confrérie des Bourgeois et Jongleurs d'Arras d'où il est originaire et où son père, Maître Henri, est fonctionnaire des échevins de la ville. C'est vraisemblablement pour l'une des rencontres de cette communauté qu'il fait représenter le *Jeu de la Feuillée*, son premier jeu dramatique, et le premier texte théâtral d'inspiration laïque qui nous est parvenu. Représentée en mai ou juin 1276, au moment des fêtes du printemps, cette œuvre est d'une cohérence discutable et se prête à différentes lectures. En témoigne le titre qui lui est donné dans l'unique manuscrit complet où elle est conservée et dont la polysémie dérobe sa signification :

La *feuille*, écrit Jean Dufournet, « désigne le rameau de verdure qui servait d'enseigne aux tavernes, la loge de feuillage construite pour les fées [...] et celle qui abritait la chaise de Notre-Dame, la *foillie* des pastourelles à l'ombre de laquelle le chevalier tente de séduire la bergère, et sans doute aussi les feuillets du livre que rêve d'écrire Adam de la Halle². »

- 2 La critique a vu dans ce *Jeu* une comédie satirique où Arras se donne en spectacle, avec ses habitants « réels » — les noms des personnages figurent bien dans les archives de la ville —, avec son cadre social et culturel et sa vie politique et religieuse. Elle l'a interprété aussi comme l'adaptation littéraire de rituels carnavalesques, incarnés par ces fous, ces fées et ces amateurs de vin et de taverne qui y sont représentés³. Elle a été

aussi sensible au caractère autobiographique de la pièce où le poète musicien se présente lui-même sous les traits d'un certain Adam, fils d'un certain Maître Henri, bien décidé à quitter Arras et son épouse Maroie pour reprendre à Paris sa vie d'*escolier*.

- 3 Par sa dimension autobiographique en accord avec l'écriture de soi qui émerge au XIII^e siècle⁴, le *Jeu de la Feuillée* fait donc entendre la voix d'Adam, mais une voix bien différente de celle qui émane de sa production lyrique, expression achevée de l'idéologie courtoise des troubadours et des trouvères picards et champenois dont le poète arrageois est l'héritier et dont ses chansons respectent fidèlement les canons⁵. Certes, il ne s'agit pas de chercher derrière le « je » théâtral du *Jeu de la Feuillée* et le « je » de la production lyrique du poète une personne réelle, mais plutôt de sonder l'écart entre deux systèmes de pensées qui s'articulent autour des notions esthétiques fondatrices de la lyrique courtoise et que dément le *Jeu* : celles de l'amour et du désir, à la base de toute création poétique⁶. L'antinomie a déjà été signalée par J. Dufournet pour qui l'emploi dans le texte du mot « joie chargé de tout le lyrisme d'oc et d'oïl » s'oppose « à la réalité mesquine et déprimante d'une ville d'argent, de procès et de *riotes*⁷ », mais elle ne sert pas seulement, à mon sens, à dénoncer le caractère sclérosant d'Arras ou à fournir une confession d'ordre autobiographique. Les principes de la *fin'amor*, dont se nourrit la production poétique d'Adam de la Halle, trouvent un démenti flagrant dans le *Jeu de la Feuillée* qui en offre, comme dans un miroir, une image rebroussée, qu'il s'agisse de l'idéal culturel et social dont la lyrique est porteuse ou de l'objet du désir dont la dynamique entraîne et détermine celle de la création. Le *Jeu de la Feuillée* tire sa modernité de cette parole radicalement autre dont les thèmes et les motifs, comme l'imaginaire qu'elle nourrit, annoncent la production poétique des XIV^e et XV^e siècles.

Arras et les valeurs de la *fin'amor*

- 4 Chez les troubadours puis chez les trouvères, le concept polysémique de *joven* (la jeunesse) désigne un âge et surtout un assortiment de mérites d'ordre personnel et social, où la beauté, le courage, la disponibilité et la générosité se mêlent aux activités de cour :

Il y aurait beaucoup à dire, écrit Gérard Gouiran, et encore plus de questions à poser, sur le cheminement qui a fait de *joven*, cet âge de la vie par lequel tous passent, un groupe social : les *jovenz*, ces cadets non-chasés qui ont été à l'origine des grandes aventures médiévales et auxquels une surprenante idéologie a conduit les troubadours et, parmi eux, plus d'un seigneur important à vouloir s'assimiler ; ce terme leur sert enfin à désigner une notion laudative, une qualité difficile à préciser, mais qui semble englober l'idéal de la vie courtoise⁸.
- 5 Dans son *sirventès* « *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge*⁹ », Bertran de Born s'applique à rappeler, non sans un certain didactisme, les valeurs associées à cet idéal social et culturel qu'il présente dans l'envoi de son poème comme un trésor : *Qu'ab thesaur jove pot pretz guazanhar* (car avec un jeune trésor il peut gagner du mérite). Construit sur l'antinomie entre l'univers de la jeunesse et celui de la vieillesse, son poème oppose systématiquement, en un groupement binaire de deux strophes successives se faisant écho, les caractéristiques de la femme vieille et de la femme jeune, puis celles de l'homme jeune et du vieillard. Au portrait de la force désirante et désirable qu'est le *joves* répond celui du *vielhz*, tout en retenue et confit dans son engourdissement. *Joven* se reconnaît à son goût pour les activités guerrières et pour le service d'amour, mais se

confond surtout avec la « nécessaire munificence » qui contraste avec la mesquinerie du vieux envers ses compagnons comme envers les dames¹⁰.

- 6 Cette idéologie du *donar* ne nourrit pas la production poétique d'Adam de la Halle où « jouvent » désigne un idéal de courtoisie associé uniquement à l'amour que voue l'amant à sa dame. La permanence et la force du désir attestent à eux seuls de la jeunesse de « qui a droit veut Amours servir/ Et chanter de joieus talent » :

Mais com plus pense par loisir
A son desir,
Et plus li semble qu'il vient lent.
Ensi fait ensemble anientir
Lui et Amours et dessendir
Tout son jouvent.
(*Chanson* xviii, str. ii, v. 13-18)

- 7 Dans le service d'amour, l'amant poète est le « garchon », le « jouvenchiaus », le vassal d'une toute-puissante « roïne¹¹ », insensible à sa fougue et à sa ferveur amoureuse, ainsi qu'aux dépenses qu'il a consenties pour elle :

En vous ai mis de ravine
Cuer et cors, vie et renon :
Coi que soit de guerredon,
Je n'ai mais qui pour moi fine.
(*Chanson* xxiii, str. iii, v. 19-22)

- 8 La poésie d'Adam de la Halle est hantée par l'image d'une dame dont la perfection est garante de sa propre « jouvent » et de celle de son amant¹². Elle est dominée par la figure de l'amant-poète au cœur « pensieu et desirrant » qui dit se laisser « morir » et « de merchi affamer », et dont sa « forche de desirrier¹³ », sa « volenté », connaît des formes variées : désir du « douch otroi » de la dame, « desirier » de « recouvrer le tans perdu », et surtout, pour soulager la tension amoureuse, « desirrier amourous » de chanter¹⁴. Amour et poésie sont consubstantiels à la *jouvent* ; seuls les jeunes sont autorisés à servir Amour et à en parler, comme le rappelle un jeu-parti dans lequel le « je » lyrique fait la leçon à un certain Jehan pour lui apprendre à aimer¹⁵ :

Car maint jone escolier, a chou m'apoi,
Sont plus agu de faire un argument
C'uns anciens ne soit qui de jouvent
L'estude a laissie.
Vous devez avoir guerpie
Amours ; pour chou parlés si rudement.
(*Jeu-Parti* xi, str. x, v. 75-80)

- 9 Preuve de son importance au regard de la lyrique, le thème est repris aussi dans les *Ver d'Amours* où Adam de la Halle montre qu'il y a un temps pour aimer et que l'antinomie est grande entre amour et argent :

Amours, nus ne fait jeu ne feste,
Chascuns a l'amasser s'ereste
Pour che que tu ne les semons.
Plus tost qu'effoudres ne tempeste
Deschens en nous et nous fais moleste
Quant tu veus c'amoureux soions.
Pour coi n'enflames ches garchons
Qui vont disant : « Or gaignons !
Puis amerons de saine tieste ! »
Mais a cheus a flouris grenons

Est vieix li vie et li renons

D'amer, et s'est au jone honneste. (str. xii, v. 133-144)

- 10 Son discours semble directement tiré du *Tractatus de Amore* où les jeux amoureux sont, pour André le Chapelain, incompatibles avec la vieillesse associée au froid et à la maladie :

L'âge est un obstacle, car passé soixante ans pour un homme, cinquante pour une femme, bien que les rapports amoureux soient encore possibles, les plaisirs qu'ils procurent ne peuvent engendrer l'amour. Dès cet âge en effet, la chaleur du corps commence à baisser, et l'humeur aqueuse l'envahit avec force, produisant en l'homme des troubles divers et l'accablant de toutes sortes de maux ; alors il ne lui reste rien d'autre que la consolation de boire et de manger¹⁶.

- 11 À l'exception de ces deux occurrences où la vieillesse est donnée comme repoussoir aux qualités de la jeunesse, les vieillards sont exclus des pièces poétiques d'Adam de la Halle¹⁷ ; en revanche la vieillesse, telle qu'elle est fustigée dans le *sirventès* de Bertran de Born et par André le Chapelain, trouve une représentation saisissante dans son *Jeu de la Feuillée* où elle prend les traits de Maître Henri, personnage à la physionomie monstrueuse. Au père d'Adam qui a demandé une consultation en raison de son ventre très enflé, le médecin explique qu'il souffre du « mal saint Liénart » (v. 234-235) et qu'à Arras :

Chascuns est malades de chiaus

Par trop plain emplir lor bouchiaus ;

Et pour che as le ventre enflé si. (v. 243-245)

- 12 Maître Henri est d'emblée donné pour une figure ridicule par ce diagnostic qui fait de lui un homme « enceint » — saint Liénart était invoqué lors des accouchements —, et qui, le privant d'attributs virils, accuse sa vieillesse et son impuissance à pratiquer les jeux de l'amour. Toutefois, ce « bidon », qui le fait ressembler aussi à une barrique¹⁸, n'est pas que la manifestation physique de son appétit immodéré et de son goût prononcé pour la boisson. Il est le symptôme d'une maladie que le médecin reconnaît aisément : « Bien sai de coi estes malades. [...] C'est uns maus c'on clame avarice » (v. 200-203), et dont les riches vieillards arrageois sont malades eux aussi : « Nommeement en ceste vile, poursuit le *fisiscien*, / En ai je bien plus de .II. mile / Ou il n'a respas ne confort » (v. 209-211). On retrouve là les traits du *vielh* de Bertran de Born, condamné pour sa richesse, sa frilosité malade, son amour de l'argent et son absence de générosité ; on retrouve aussi comme une réminiscence de l'inquiétude d'un Guiraut de Bornelh devant la corruption de la noblesse par l'argent¹⁹. Pas de nobles dans le *Jeu de la Feuillée*, mais cette nouvelle aristocratie qu'est la riche bourgeoisie d'Arras avec ses banquiers rapaces, parmi lesquels la fée Maglore retient les noms de messire Ermenfoi Crespin et Jacques Louchard, exhaussés par Fortune, qu'elle présente à Croquesot (v. 790-798). Arras est une ville de riches et vieux avarés dont l'unique désir est de conserver et de protéger frileusement leurs biens, comme le fait Maître Henri qui, s'il accepte le départ de son fils pour Paris, refuse d'assurer sa subsistance et de payer ses études. Et quand, pour se justifier, il dit n'être qu'un « vieux hom plains de tous » (v. 198), le jeu de mot sur « tous » scelle le lien entre la vieillesse, la maladie et l'argent.

- 13 En totale rupture elles aussi avec l'idéal de *Joven* chanté par Bertran de Born dans son *sirventès* et célébré par Adam de la Halle dans ses *chansons*²⁰, les femmes d'Arras sont touchées par les vices de la vieillesse. Chez elles, la décrépitude physique s'associe à la laideur, à la méchanceté, à la médisance et à la violence. L'une s'appelle « Aëlis au Dragon » (v. 305), une autre « tenche sen baron » (v. 306), toutes sont des « anemis » et

ont « chent diales ou cors » (v. 318). Elles terrorisent leurs maris, les écrasent de leurs exigences et les épuisent, si l'on en juge par le portrait de l'épouse de Mathieu l'Anstier

Qui fu feme Ernoul de le Porte,
Fait que on le crient et deporté.
Des ongles s'aïe et des dois
Vers le baillieu de Vermendois ;
Mais je tieng sen baron a sage
Qui se taist. (v. 297-302)

- 14 Le veuvage qui permet à la femme de régenter seule les affaires de la famille, la met dans la position de l'homme ; et le remariage, condamné par l'Église qui exige que la veuve garde intact, au-delà de la tombe, le souvenir du défunt, fait d'elle une consommatrice inquiétante à l'instar de la matrone d'Éphèse.

- 15 La femme sans mari qui, en dépit de son nom, concentre les tares des Arrageoises et les peurs qu'elles suscitent, est sans conteste Dame Douce, pendant féminin de Maître Henri dont elle partage, en raison de sa grossesse, le ventre proéminent. Malgré son âge avancé, elle est grosse en effet d'un homme marié qu'elle a connu avant le Carême. Certes, son gros ventre, sa vieillesse, sa laideur, ainsi que la date de la conception de l'enfant qu'elle porte l'apparentent aux masques grotesques et risibles des carnivals, mais cette femme partage elle aussi bien des traits de la *vielha* de Bertrand de Born dont la mauvaise réputation, l'absence de droiture et la débauche démentent les prescriptions du *codex amorum*. Incarnation de la vieille amoureuse dont la poésie des troubadours offre d'autres exemples, Dame Douce fait usage de fards et d'artifices pour cacher son âge et seconder ses penchants lubriques²¹. Car cette « vielle reparee » (v. 595) est une débauchée qui aime *gesir souvine*, « être couchée sur le dos » (v. 252), et qui n'hésite pas à employer des sortilèges contre qui l'a outragée :

Je l'arai bien tost a point mis
En sen lit, ensi que je fis,
L'autre an, Jakemon Pilepois
Et, l'autre nuit, Gillon Lavier. (v. 864-867)

- 16 Avec elle, les hommes passent vite de la débauche à la punition, de la séduction au trépas, désireuse qu'elle est de les « arranger » dans leurs lits, c'est-à-dire, au sens populaire du terme, de leur régler définitivement leur compte. Sorcière malfaisante, créature de la nuit et de la mort, Dame Douce mènera, à la fin du *Jeu* une expédition punitive à laquelle une bonne partie des femmes d'Arras vont participer, accompagnées par les fées :

Alons, nous vous irons aidier.
Prendés avoec Agnés vo fille
Et une qui maint en Chité,
Qui ja n'en avera pité. (v. 868-871)

- 17 Le cortège inquiétant de femmes lancées la nuit sur les chemins pour accomplir leurs méfaits rappelle les chasses sauvages de la *maisnie* Hellequin, représenté dans le *Jeu*, on y reviendra, par le personnage de Croquesot, ou encore les rapt d'hommes et d'enfants commis par une certaine Dame Abonde, dont Dame Douce pourrait être le succédané en raison de l'onomastique antiphrastique qui la désigne, de sa maternité douteuse et de ses agissements violents²².

- 18 Dans le *Jeu de la Feuillée*, s'affichent un univers et des êtres en totale rupture avec les valeurs morales et sociales de *Joven*, et avec celles, radicalement opposées à la sénescence arrageoise, de la « bonne amour » qui nourrit la production poétique

d'Adam de la Halle, où le désir ne peut être et se dire que dans l'attente jamais comblée du joy, sentiment de plénitude, auquel l'amant aspire dans les affres délicieuses de la quête amoureuse : « Diex ! comment porroie / Sans cheli durer / Qui me tient en joie ? », chante le poète dans un rondeau²³. Laissée au pouvoir des vieillards, la ville d'Arras ne laisse pas de place au désir dont la vitalité entraîne la dynamique d'un chant qui se renouvelle et se fixe en un présent éternel et toujours recommencé, présent suspendu de l'attente, pris entre la crainte et l'espérance. Le *Jeu de la Feuillée* se construit, lui, sur un autre temps en donnant à voir l'après du désir et de l'*innamoramento*.

Désenchantement et mort du désir

- 19 Comme le roman d'inspiration courtoise qui modifie le fonctionnement de la *fin'amor* en insérant une quête amoureuse dans la trame narrative, le *Jeu*, par son action, impose lui aussi une diachronie dont il procède ; il implique dès lors un écoulement du temps, étranger à la temporalité lyrique qui est vécue simultanément comme immédiateté et éternité dans un constant renouvellement :

Li dous maus mi renouvelle :
Avoec le printans
Doi jou bien estre chantans
Pour si jolie nouvelle
C'onques mais nus pour si bele
Ne plus sage ne meillour
Ne senti mal ne dolour. (*Chanson* x, v. 1-7)

- 20 Le temps dramatique est, lui, mouvement et dégradation, il impose une contingence que matérialise, à la fin du *Jeu*, la figure de Fortune dont la fonction est expliquée par la fée Morgue à Croquesot qui l'interroge :

(...) Et chele qui le roe tient
Chascune de nous apartient,
Et s'est, tres dont qu'ele fu nee,
Muiele, sourde et avulee. (v. 769-772)

- 21 Or la roue a tourné pour Adam, et c'est sa transformation que donne à voir le début de la pièce, quand, prenant le premier la parole, il annonce à ses amis son départ imminent à Paris :

Segneur, savés pour quoi j'ai mon abit cangiet ?
J'ai esté avoec feme, or revois au clergiet :
Si avertirai chou que j'ai piecha songiet.
Mais je voeil a vous tous avant prendre congiet.
Or ne porront pas dire aucun que j'ai antés
Que d'aller a Paris soie pour nient vantés.
Chascuns puet revenir, ja tant n'iert enchantés ;
Aprés grant maladie ensieut bien grans santés.
D'autre part je n'ai mie chi men tans si perdu
Que je n'aie a amer loiaument entendu. (v. 1-10)

- 22 D'entrée, dans un discours qui cumule les marques temporelles, le « je » dramatique se présente comme un être en mouvement et en mutation. Mettant en balance son statut d'homme marié avec celui de clerc, il signale le clivage entre ce qu'il est aux yeux du monde et l'image qu'il a de lui-même. En troquant son vêtement pour celui d'écolier, il change de peau et substitue au désir amoureux qui est gage de « Sens et bonté et

hardement » (*Chanson* xviii, v. 6) une autre source de perfectionnement personnel : le statut d'« escolier » auquel il aspire désormais. Dès lors, les signes attendus de la passion, que sont l'émoi provoqué par la vue de l'aimée et la fièvre qui résulte de son éloignement, deviennent les symptômes d'une grave maladie dont il se relève à peine. Suivant le « paradoxe amoureux » des troubadours et des trouvères²⁴, c'est dans la non-possession de l'être aimé que s'éprouve le désir et qu'il se fortifie : « Car tant est la femme proisie / C'on ne li set que reprouver ! » (*Chanson* xviii, v. 6), affirme l'Adam poète. Alors qu'il disait dans une chanson vouloir « user son jovent / En amer loialement » (*Chanson* xv, v. 10), et que, dans un rondeau, il prétendait dépérir en l'absence de sa dame, « De vir son cors gai / Muir tout de faim²⁵ », le personnage qu'il incarne dans le *Jeu de la Feuillée* n'est plus porté par le désir, car son « cuers » ne « bee » plus vers la femme aimée²⁶. Marié à Maroie, il s'est lassé d'elle : sa « fains », dit-il, « en est apaiés » (v. 174). Dans ces citations qui se font écho, le motif de la faim traduit métaphoriquement et la force du désir et les effets de son assouvissement. Faute d'être alimenté par l'attente douloureuse et entretenu par les obstacles, l'amour est mort de sa propre consommation, et il ne reste au mari blasé que la crainte d'une grossesse non désirée :

S'est drois que je me reconnoisse
 Tout avant que me feme engroisse
 Et que li cose plus me coust, (v. 171-173²⁷)

- 23 et l'image inquiétante d'une femme insatiable dont les besoins sexuels, manifestation dépréciée du « bon » désir qui meut les amants courtois, n'est jamais assouvie :

Pour li espanir meterai
 e la moustarde suer men [vit]. (v. 43-44²⁸)

- 24 Par sa lubricité qui l'assimile à Dame Douce, Maroie partage les tares des habitants d'Arras²⁹ auxquels elle se trouve symboliquement unie par son propre mari à qui elle sert en quelque sorte de tribut à payer pour partir à Paris. « Biaux sire, avoec men pere ert chi » (v. 36), répond Adam à son ami Guillot qui, étonné par son départ, s'inquiète du sort de Maroie. Maître Henri et Maroie rejouent ces « mariages de vieux chats et de jeunes souris » vilipendés par les jeunes lors des charivaris, expression de la vindicte populaire contre le mélange des générations, facteur de désorganisation du tissu social et de désordre familial³⁰. L'alliance de la jeune femme et du barbon défait aussi le triangle amoureux de la lyrique où l'union des amants se fait contre le vieux mari et non à son profit.
- 25 Cette première évocation de Maroie trouve son achèvement et son couronnement dans le portrait qu'Adam dresse d'elle, véritable morceau de bravoure où les valeurs de la courtoisie et les fondements mêmes de la lyrique sont soumis à l'éclairage cru d'une réalité conjugale d'où le désir est absent. Comme Guillaume de Lorris décrivant Vieillesse³¹, allégorie d'« une biauté gastee », et d'un « vis » « fleti », Adam met en effet en relation un présent déceptif et le passé de ce qui fut « jadis soés et plains ». Martelé de « adont » et de « or », jouant des canons de la laideur et de la beauté féminine successivement énumérés suivant le canevas topique des descriptions de personnes, le portrait se construit sur la mise en parallèle systématique des traits du visage et des parties du corps de la dame évoquée simultanément par l'amant charmé et empli de désir que fut jadis Adam, et par le mari lucide et fatigué des charmes de celle qui est devenue son épouse. Car c'est moins le passage objectif du temps qui s'inscrit dans la mise en regard de deux réalités contradictoires que l'érosion du désir. Pas de nostalgie comme chez Guillaume de Lorris où le portrait de Vieillesse s'accompagne d'un

commentaire mélancolique sur la fuite du temps³², mais un désenchantement. Au début du *Jeu*, Adam disait que chacun pouvait retrouver sa lucidité après avoir été envoûté : « Chascuns puet revenir, ja tant n'iert encantés » (v. 7³³) ; il reprend ici le thème pour dire son inquiétude devant l'oubli de soi qu'a provoqué en lui l'amour puisqu'il ne se reconnaît plus :

Et plus et plus fui en ardeur
Pour s'amour et mains me connui [...] (v. 161-162)

- 26 Dans le portrait de Maroie, la seule issue laissée à la voix poétique est de rappeler la rencontre et de confronter l'éblouissement originel au désappointement présent, d'autant que le moment de la *reverdie* lui-même est décrit comme un leurre, et l'aveuglement amoureux comme une tromperie :

- 27 « Car faitures n'ot pas si beles / Comme Amours le me fist sanler, / Et Desirs le me fist gouter / A le grant saveur de Vaucheles » (v. 167-170). Aussi, les motifs traditionnels de l'*innamoramento*, que sont la prison d'amour, l'absence de lucidité de l'amant et les douleurs provoquées par son désir inassouvi et par « l'ardeur » qui le consume (v. 161), ne relèvent-ils pas du discours métaphorique conventionnel de la lyrique courtoise, mais trouvent une réalité concrète, sous le prisme du regard désabusé d'un Adam pris au piège des apparences, trompé par une « avisions » (v. 68) et victime de son imagination :

Mais Amours si le gent enoint
Et chascune grasse enlumine
En fame et fait sanler si grande,
Si c'on cuide d'une truande
Bien que che soit une roïne. (v. 82-86)

- 28 L'écriture du portrait mime ce désappointement même dans la reprise et la superposition d'images et de motifs : la représentation du temps de l'*innamoramento* et l'exploitation méthodique de la topique amoureuse qui sert conventionnellement à l'exprimer vident le discours amoureux de son sens et ont pour effet de dénoncer les limites de la lyrique courtoise en en signalant le caractère stéréotypé³⁴. Le ressassement des motifs récurrents marque peut-être, on y reviendra, l'abandon de cette source d'inspiration ou, au moins, son tarissement³⁵ ; il signale à lui seul que les valeurs de la courtoisie se sont figées, qu'elles sont devenues aussi vieilles et risibles — le portrait avec ses jeux de contraires ne devait pas manquer de provoquer le rire — que le monde d'Arras peuplé de vieillards et occasion de déconvenues. Dès lors, le poète des temps *novels* et de la *reverdie* n'a plus de raison d'être, et le portrait de Maroie confirme le discours inaugural d'Adam, métamorphosé en écolier impatient de s'instruire.

- 29 Or ce désir d'apprendre tourne court lui aussi, et le désenchantement s'avère général, métaphorisé qu'il est par l'apparition nocturne des fées, figurations d'une féminité qui s'accorde avec les travers des Arrageoises. Lors du repas qu'Adam et ses compagnons ont préparé pour elles, point de courtoisie ni de noblesse : Morgue se révèle infidèle à son amant Hellequin à qui elle préfère Robert Sommeillon ; la fée Maglore s'irrite de voir que ceux qui ont dressé la table ont oublié de lui mettre un couteau sans lequel elle ne peut manger. Aussi refuse-t-elle de leur accorder le don attendu :

De mi certes n'aront il nient.
Bien doivent falir a don bel,
Puis que j'ai fali a coutel.
Honnis soit qui riens leur donra. (v. 672-675)

- 30 Et, au lieu de seconder Adam dans ses projets de quitter Arras, elle exprime sa volonté de l'y maintenir :

De l'autre, qui se va vantant
 D'aler a l'escole a Paris,
 Voel qu'il soit si atruandis
 En le compaignie d'Arras
 Et qu'il s'ouvrit entre les bras
 Se feme qui est mole et tenre,
 Et qu'il perge et hache l'aprenre
 Et meche se voie en respit. (v. 684-691)

- 31 Le départ pour Paris est impossible ; Adam, maudit par Maglore, est contraint désormais à rester « en la compaignie d'Arras », et à oublier ses projets entre les bras de son épouse dont la tendresse et la mollesse le lient définitivement à elle. La prison amoureuse de la lyrique s'est métamorphosée en prison réelle, et bien loin d'amender son amant, à l'instar de la dame courtoise, et de faire naître son chant en imposant attente et patience au désir, Maroie participe de l'avilissement d'Adam. Il n'est pas de pire punition pour un amant que de devoir consommer sans désir ; il n'est pas d'autre issue pour Adam que de rester à Arras et de finir à la taverne, où, invité par son père à suivre les buveurs désireux « de se faire payer à boire », il s'acquitte ainsi du prix de sa soumission à la loi du mariage et à la communauté arrageoise :

Maistre Henris
 Va i, pour Dieu ! Tu ne vas mel.
 Tu i vas bien quant je n'i sui.
 Adans
 Par Dieu, sire, je n'irai hui
 Se vous ne venés avoec mi. (v. 955-958)

- 32 Le père et le fils sont réconciliés, quant aux autres : « Nous sommes d'une compaignie », dit l'aubergiste à ses hôtes (v. 947). Et le *Jeu* de se clore sur le son des clochettes que font retentir le moine et son petit clerc en marche vers l'église de Saint-Nicolas, qui est précisément le patron des enfants retrouvés :

Puis que les gens en vont ensi,
 N'il n'i a mais fors baisseletes,
 Enfans et garchonnaille. Or fai,
 S'en irons a Saint Nicolai :
 Commenche a sonner des cloquetes. (v. 1095-1099)

- 33 Saint Nicolas rend à Arras son enfant, cet enfant perdu pour la collectivité. Arras la vieille cité a retrouvé son dû et Adam y restera « atruandi » sans aucune perspective de changement.

La lyrique en question

- 34 Quel sens donner à cette fin désenchantée ? Pour Jean Dufournet, le *Jeu de la Feuillée* répond à la question qui traverse la poésie lyrique de la fin du Moyen Âge : celle du temps qui, s'écoulant, est une menace pour la relation amoureuse. Cette hypothèse fort éclairante confirme le dialogue avec la lyrique et les valeurs courtoises sur lequel Adam de la Halle, à la fois auteur et personnage, et sans doute aussi acteur, construit le portrait de Maroie, et que, à mon sens, d'autres indices viennent nourrir.

- 35 Ainsi du regard posé sur les qualités de *Joven* dont l'unique représentant est finalement le dervé. Plutôt que de fuir ou d'accepter de s'intégrer dans le cadre délétère d'Arras, il est le seul « jeune » en effet à s'opposer aux injonctions des vieillards qu'a rejoints Adam : il émet des bruits de trompettes incongrus, fait le crapaud, beugle, et ses pets comme ses cris sont l'expression de la révolte qu'il mène contre l'ordre social³⁶. Cette figure dérisoire et grotesque, ce dervé qui n'a pas de nom présente bien des ressemblances avec le héros du *Jeu* dont la critique a fait de lui le double. Comme le fou, Adam, aux dires de ses amis, n'est jamais content de son sort, et a « muavle chief » (v. 21) ; comme le dervé frappé par son père, il est malmené par Maître Henri qui le prive d'argent ; tous deux enfin sont unis par leur commun statut de « mariés », quand, dans les derniers vers du *Jeu*³⁷, le fou crie : « Alons, je sui li espousés » (v. 1093), au moment même où Adam confirme, par sa présence à la taverne, sa résolution de rester à Arras auprès de son épouse.
- 36 En faisant endosser au héros qui porte son nom le masque d'un fou qui prétend être aussi musicien d'instruments à vent (*sic*), Adam de la Halle signale une prise de distance, voire une rupture, avec la lyrique et la courtoisie, dont les propriétés et les valeurs sont minées par la figure de celui qui devrait les incarner exemplairement, le poète et chevalier Robert Sommeillon, « Qui est noviaus prinches du pui » (v. 404). Que le sommeil puisse incarner la puissance de la création lyrique et sa dynamique est le signe manifeste de la contradiction à l'œuvre dans le *Jeu*. Que ce poète chevalier « qui s'y connaît en armes et en chevaux » soit digne des amours de Morgue, c'est là une croyance que Croquesot dément en révélant à la fée que, au mépris de la règle la plus élémentaire de la courtoisie, il s'est vanté devant tous de l'amour qu'elle lui porte³⁸. Avec Sommeillon, l'énergie sans cesse renaissante qui doit pousser l'amant courtois vers sa dame se mue en amour de soi ; en lieu et place de la force désirante sur laquelle se construit l'amour, il n'est plus que de la vanité. Aussi cet amoureux indélicat sera-t-il ridiculisé par Hellequin, fidèle amant de la fée :
- Me sire en est en jalousie
Tres qu'il jousta a l'autre fie
En ceste vile, ou Marchié droit.
De vous et de lui se vantoit ;
Et tantost qu'il s'en prist a courre,
Me sire se mucha en pourre
Et fist sen cheval le gambet
Si que caïr fist le varlet
Sans assener sen compaignon. (v. 733-741)
- 37 Que cet agent du mal et de la mort qu'est traditionnellement la figure inquiétante d'Hellequin soit le seul personnage de la pièce à incarner l'amant parfait ne manque pas de surprendre, et sans doute faut-il voir dans ce paradoxe un autre signe de la fêlure que le *Jeu* donne à voir entre l'univers qu'il met en scène et l'idéologie courtoise.
- 38 Le *Jeu de la Feuillée*, rebelle à toute interprétation claire, témoigne d'un tournant dans la production d'Adam de la Halle ; sa composition marque peut-être la fin d'une poésie de jeunesse et pourrait être lue comme une forme d'adieu à la lyrique. Certes, le démarquage prend pour cadre le théâtre et non la poésie, mais ce choix est significatif. Il ressortit à la fonction dramatique elle-même et aux conditions de représentation autorisant l'exposition sur la scène de questions qui, tout en étant dans l'air du temps, ne trouvent pas à s'actualiser dans les formes traditionnelles, plus contraignantes et codifiées, de la production poétique. Il procède aussi de la liberté qu'offre l'écriture

théâtrale, production éphémère, traversée par la polyphonie et apte à accueillir une variété de registres, comme dans le *Jeu de Robin et Marion* représenté vers 1283 dans le sud de l'Italie. L'ironie pointe en effet dans ce *Jeu* où Adam de la Halle reprend les traditions poétiques et lyriques de la *pastourelle* et de la *bergerie* dans le but d'amuser la cour du comte Robert d'Artois dont il est devenu le familier. Relèvent aussi du même registre les joutes du jeu-parti qui, pour Pierre-Yves Badel, s'écarte des chansons et de la lyrique « selon une logique ludique » et où « comparé à un appétit, l'amour perd en idéalité » et « fait l'objet d'un calcul matérialiste³⁹ » :

Le discours didactique et raisonneur inhérent à la chanson s'épanouit dans le débat institué par le jeu-parti. Non sans effet, car si dans la chanson le poète chante et aime d'un même mouvement, dans le jeu-parti il est invité à discuter une hypothèse : « S'il arrivait que votre amie... » ; le sujet chantant se dissocie du sujet aimant pour le juger ; le poète savant du jeu-parti n'est plus le poète ébloui de la chanson⁴⁰.

- 39 Pourquoi Adam de la Halle ne ferait-il pas aussi de son *Jeu de la Feuillée* un espace de réécriture où il sacrifierait aux plaisirs d'une ironie grinçante pour le plaisir de la riche bourgeoisie d'Arras dont l'esprit et le goût s'accordaient bien avec la satire ?

Non qu'elle soit fruste, précise Roger Dragonetti, elle est fine au contraire, astucieuse, et goûte assez les lettres pour en tirer une partie de son prestige. Elle soutient, protège et encourage les poètes, rivalise parfois avec eux, en somme, anime la vie littéraire d'Arras, ruche bourdonnante de controverses littéraires où, comme l'écrit H. Guy, les conflits, les luttes de prestige, les émeutes finissaient par des chansons⁴¹.

- 40 Et quand bien même la rupture avec la lyrique et la courtoisie ne serait pas consommée, jouer avec ce qu'elles incarnent participe d'un divertissement en accord avec l'inspiration carnavalesque qui irrigue le texte tout entier. Conformément à l'esprit et à la fonction purgative du carnaval, et suivant le principe de retournement qui lui est propre, Adam de la Halle se moque, peut-être, de ce qu'il exhause, on l'a vu, dans son œuvre lyrique ; il fait tomber les valeurs courtoises, le temps d'une nuit, le temps d'un *Jeu*, pour mieux les relever et les revivifier, conviant à ce rituel social qu'est le théâtre, la Confrérie des Bourgeois et Jongleurs d'Arras et, avec elle, la société arrageoise tout entière.

- 41 Aussi ne peut-on qu'être sensible, comme l'a été J. Dufournet, à la modernité du *Jeu de la Feuillée*, qui ne tient pas, pourtant, au seul comique de la pièce ni à l'invention d'un « théâtre de la lucidité », voire de l'absurde⁴². Sa modernité réside, à mon sens, dans le rapport qu'entretient Adam de la Halle avec l'héritage courtois et des conventions dont il joue et se joue, car ce *Jeu* annonce par bien des aspects la crise de la lyrique qui caractérisera la production poétique du bas Moyen Âge, et dont il présente les prémisses. Comme l'a montré Jacqueline Cerquiglini-Toulet, les XIV^e et XV^e siècles sont les siècles de la sénescence :

Les poètes français de la fin du Moyen Âge [...] se présentent souvent comme de vieux enfants exténués d'un siècle qui est le dernier âge du monde, vieillards écoliers⁴³.

- 42 Prenant les poses d'hommes mûrs, de vieux ou d'infirmes, les poètes s'écartent de la culture aristocratique et de tout ce qui fonde la lyrique. Loin des raffinements courtois, ils se dépeignent comme des êtres peu subtils et exhibent leurs maux. Quand, déjà au XIII^e siècle, Rutebeuf se disait « rude comme un bœuf », quand Jean de Meun était le « Chopinel », le « Boiteux », quand Adam de la Halle, lui-même, était surnommé (ou se surnommait ?) le « Bossu⁴⁴ », la tendance se radicalise aux siècles suivants. Guillaume

de Machaut se représente en vieillard borgne souffrant de la goutte ; Eustache Deschamps est « sur tous autres » « roy des lays », avec ses « grans dens », son « nez camuz » et ses « yeux resgardant de byays⁴⁵ » ; Charles d'Orléans porte des lunettes : « Quant je lis ou livre de Joye / Les lunectes prens pour le mieulx⁴⁶ ». Et quand Adam au seuil du *Jeu de la Feuillée* prétend revenir aux études, sa posture préfigure le portrait que brosse encore de lui-même le prince poète⁴⁷ :

Escollier de Merencolye ;
A l'estude je suis venu,
Lettres de mondaine clergie
Espelant a tout ung festu,
Et moult fort m'y treuve esperdu.
Lire n'escire e sçay mye,
Des verges de Soussy batu,
Es derreniers jours de ma vye. (v. 1-8)

- 43 Pour J. Cerquiglini-Toulet, ces autoportraits fictifs sont l'expression du changement qui caractérise l'attitude des poètes devant l'héritage courtois sur lequel ils portent désormais un regard louche, décalé et biaisé, un regard désillusionné. Avec cette poésie de vieillards, le discours lyrique est désormais marqué au sceau de l'impuissance, car le chant n'est plus habité par la force de *Joven* et du désir. Les passions s'émoussent et leur brûlure laisse la place à un état d'indifférence que Charles d'Orléans nommera le « nonchaloir » ; les dames sont infidèles comme Toute-Belle dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut ; elles se montrent « sans mercy » sous la plume d'Alain Chartier, ou se moquent des déclarations d'amour. Telle est, dans la ballade cvii de Charles d'Orléans, l'attitude de « la plaisante aux doulx yeulx » qu'importune le discours de son amant qui prétend mourir de désir pour elle. Elle rabaisse l'expression de son amour au rang de vieilles rengaines auxquelles elle ne croit plus et où elle ne voit que jeux amoureux et complaisance narcissique :

« Telz beaulx parlers ne sont en compaignie
Qu'esbatements, entre jeunes et vieulx ;
Contente suis, combien que je m'en rye,
Que m'aymez bien, et vous encores mieulx ! » (v. 25-28)

- 44 « Désenchantement, crise de la matière, pessimisme », comme l'écrit J. Cerquiglini-Toulet à propos du *Respit de la Mort* de Jean Le Fèvre⁴⁸, l'écriture poétique est incapable de mobiliser les forces du désir et de faire renaître dans le présent de l'écriture le moment de la *reverdie*. Le chant *novel* a perdu sa vigueur et, dans la déconstruction de la poésie courtoise, il ne reste au poète que l'ironie grinçante, le repli sur soi et la conscience d'être exilé de lui-même, impression que ressentait déjà Adam de la Halle, conscient de s'être perdu dans le désir de l'autre et désireux de se « retrouver » (v. 161-171).

- 45 D'autres thèmes, exploités dans la poésie des derniers siècles du Moyen Âge, semblent directement sortis du *Jeu de la Feuillée* et de la ville d'Arras, comme la promotion du statut de clerc qu'Adam souhaite tant endosser, ou encore la célébration de la ville inspirée aussi du genre du *Congé* inventé par les poètes arrageois du XIII^e siècle :

Chez Eustache Deschamps, écrit J. Cerquiglini-Toulet : adieu à Paris, à Reims, à Troie, à Bruxelles. Dans de tels inventaires se dessine la sensualité d'une époque. On voit s'y mêler les plaisirs de l'amour et de la cuisine, de la langue et de la parole⁴⁹.

- 46 Les associations et les compagnies urbaines, en effet, vont alimenter elles aussi l'inspiration poétique : les confréries bachiques et goliardiques se retrouvent à la taverne, celle-là même sur laquelle se referme le *Jeu de la Feuillée*, et le goût pour le vin

participe de la définition du poète, comme y participe aussi le masque de la folie que, déjà, Adam endossait en se dissimulant derrière la figure du dervé.

- 47 Né tout entier de la parole d'un Adam qui substitue à l'amour le goût de l'étude, construit sur la perte originelle du désir, le *Jeu de la Feuillée* préfigure la crise de la matière qui sera celle des derniers siècles du Moyen Âge, et invente un discours radicalement autre qui s'inscrit en rupture avec le discours lyrique conventionnel, réorientant ainsi la définition même de la poésie. La critique a coutume de reconnaître l'inventivité d'Adam de la Halle musicien ; la lecture des deux pièces qu'il nous a laissées atteste que ce pouvoir innovant s'étend aussi à l'écriture dramatique qui lui offrait un nouveau champ d'expérimentation.

NOTES

1. Les citations et leur traduction renvoient à *Adam de la Halle. Le Jeu de la Feuillée*, Texte établi et traduit, introduction, notes, bibliographie, chronologie et index par Jean Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1989. La citation du titre correspond au vers 174 de cette édition.
2. *Ibid.*, Introduction, p. 10.
3. Voir notamment Eugène Vance, « *Le Jeu de la Feuillée and the Poetics of Charivari* », *Modern Language Notes*, 100, 1985, p. 815-828.
4. Dans le *Jeu*, le public et le lecteur se trouvent confrontés à une forme d'énonciation réelle : le « je » qui prend la parole possède bien une identité confirmée par le prénom Adam et par le lien familial établi avec Maître Henri. Voir Michel Zink, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1985.
5. Les textes poétiques d'Adam de la Halle que nous reproduisons ici, sont accessibles dans l'édition et la traduction de Pierre-Yves Badel : *Adam de la Halle. Œuvres complètes*, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1995. Pour l'étude de la production poétique d'Adam de la Halle, voir Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge (Beelgië), « De Tempel », Tempelhof 37, 1960 (Rijkuniversiteit Te Gent), en particulier les p. 339-347.
6. Pour une étude de l'idéologie courtoise, voir Moshé Lazar, « *Amour courtois et fin'amors* » dans *la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1954.
7. J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la Feuillée suivi de Sur le Jeu de la Feuillée. Quatre études complémentaires*, Paris, Champion, 2008, p. 119.
8. Gérard Gouiran, « *La Vielha au pays de Joven* », *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge, Senefiance* n° 19, Publication du CUER MA, Université de Provence, 1987, p. 89-107, ici p. 91. Voir l'étude de M. Lazar, *op. cit.*, p. 33-44 ; et Alexander J. Denomy, « Sens et fonction du terme jeunesse dans la poésie des troubadours », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Supplément, *Mélanges offerts à R. Crozet*, P. Gallais et Y.-J. Biou (dir.), Poitiers, 1966, p. 569-583.
9. Voir l'édition et la traduction du poème par Gérard Gouiran, *Le seigneur-troubadour d'Hautefort : l'œuvre de Bertran de Born*, Seconde édition condensée, Aix-en-Provence-Marseille, 1987, n° 38, p. 534-536.
10. On peut consulter en ligne l'ouvrage de G. Gouiran, *Le seigneur-troubadour d'Hautefort : l'œuvre de Bertran de Born*, édition de 1985, ici p. CXVI.

11. Les citations sont tirées respectivement des *Chansons* xxii (str. iii, v. 22), xxviii (str. ii, v. 11) et xxiii (str. ii, v. 10). Éd. P.-Y. Badel, p. 90, 104 et 92. Dans la *Chanson* iii (str. iii, v. 32), le « je » lyrique se désigne par le terme « enfant ». *Ibid.*, p. 44.
12. *Chanson* xii (str. ii, v. 14-18) : « Car li souvenir/ Qui en viennent font courous,/ Despit, haïne et maus tous/ Laissier, despire et haïr/ Et le jouvent en joie maintenir. » *Ibid.*, p. 66.
13. Voir respectivement les *Chansons* xxxii (v. 1) et xxx (str. iv, v. 42-43), et le *Jeu-Parti* vi (str. vi, v. 55). *Ibid.*, p. 114, 112 et 142.
14. Sont successivement cités les vers des *Chansons* ix (str. ii, v. 12), xxx (str. ii, v. 16-17) et xxvii (str. i, v. 4). *Ibid.*, p. 58, 110 et 102.
15. Il pourrait s'agir de Jean de Gréville ou de Jean le Cuvelier, deux habitants d'Arras. Voir P.-Y. Badel, Introduction, éd. cit., p. 15.
16. André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*. Traduction, introduction et notes par Claude Buridant, Paris, Klincksieck (Bibliothèque française et romane. Série D : Initiation, textes et documents, 9), 1974, p. 51.
17. Conformément à l'idéal troubadouresque où les poètes ne font pas de la vieillesse un thème poétique à moins de le traiter dans un registre satirique. Voir G. Gouiran, art. cit.
18. Voir encore l'emploi dans le texte de « canebustin » (v. 192) sur le sens duquel les éditeurs du *Jeu de la Feuillée* ne sont pas d'accord. Suivant J. Dufournet, le terme désigne « un baril, un petit tonneau ou encore une bouteille entourée d'osier tressé » (éd. cit., p. 155, note 191). Pour P.-Y. Badel, « Canebustin est un nom propre, celui d'un financier à qui Maître Henri regrette d'avoir confié ses économies » (éd. cit., p. 32).
19. Cet aspect a été analysé par Glynnis M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, (Publications romanes et françaises), Genève, Droz, 1975, en particulier les p. 413-421.
20. Suivant la tradition de la *fin'amor* d'oc, la dame peut être « jeune » même à un âge avancé (G. M. Cropp, *op. cit.*, p. 415-416). Adam de la Halle, lui, ne chante qu'une dame jeune et belle qui présente toutes les qualités de la courtoisie morale et sociale : elle est « Essample de courtoisie ;/ Diex a si tres grant partie/ De bien mise a vous furnir/ C'une autre se doit tenir/ Dou meneur a bian païe. » (*Chanson* xvii, str. iii, v. 20-24, dans P.-Y. Badel, éd. cit., p. 78).
21. Dans la tradition courtoise, le maquillage est une des manifestations de la vieillesse. G. Gouiran a cité pour exemple le Moine de Montaudon, « thélémitte avant l'heure », selon ses termes, qui exploite ce motif dans une pièce en vers racontant le conflit entre les statues et les femmes qui demandent l'arbitrage du tribunal divin. G. Gouiran, art. cit., p. 92.
22. Henri Rey-Flaud, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985, p. 186-187.
23. *Rondeau* xii (v. 1-3). P.-Y. Badel, éd. cit., p. 192.
24. L'expression est reprise à l'article de Léo Spitzer : « L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours », *Études de Style*, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1980, p. 81-133, ici p. 81-82.
25. *Rondeau* xi (v. 5-6). *Ibid.*, p. 192. Dans le *Jeu-Parti* xv (str. vi, v. 47-48), la métaphore alimentaire, mise dans la bouche d'un certain Jehan qui donne la réplique à Adam, est plus triviale et rappelle par sa formulation un proverbe : « On doit vitaille a familleuse gent/ Appareiller. » *Ibid.*, p. 172.
26. *Chanson* xxi (str. ii, v. 16). *Ibid.*, p. 88.
27. Dans le *Rondeau* vi (str. ii, v. 9-12), l'éventualité d'une grossesse est une source d'inquiétude de l'amant : « Et s'ele est de moi enchainée, / Tost devenra paille et tainte : / S'il en est esclandre et plainte, / Deshonneree l'arai. » *Ibid.*, p. 186.
28. Traduction : « et pour la sevrer, je mettrai/ de la moutarde sur ce que vous pensez ». Pour J. Dufournet, *espanir* « est traduit habituellement par 'sevrer' ; [...] mais il se peut qu'il faille conserver l'idée d'épanouir, et l'on traduira vulgairement par 'pour la faire jouir' ». J. Dufournet, éd. cit., p. 148, note 43.

29. Maroie est une « pagouse », terme qui, suivant l'analyse de J. Dufournet, « démythifie la dame qui redevient une Arrageoise parmi d'autres et n'échappe pas à cette société mesquine ». (*Adam de la Halle à la recherche de lui-même...*, op. cit., p. 108).
30. Ce rituel social ayant trait à la sexualité qu'est le charivari pourrait d'ailleurs expliquer la dimension carnavalesque du *Jeu de la Feuillée*. Sur le phénomène du charivari, voir Henri Rey-Flaud, *Le Charivari...*, op. cit.
31. Voir le portrait de Vieillesse représentée, avec d'autres vices, sur le mur du verger de Délit dont elle est exclue : Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, Présentation et traduction inédite par Jean Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1999, v. 339-360.
32. *Ibid.*, v. 361-406.
33. Voir le commentaire de J. Dufournet : « Le verbe *revenir* signifiait soit reprendre connaissance après un évanouissement, soit retrouver sa lucidité après un accès de folie ». J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même...*, op. cit., p. 67.
34. J. Dufournet a montré le poids de la tradition littéraire sur le portrait de Maroie où, écrit-il, « s'entremêlent deux tons, courtois dans l'évocation du semblant de jadis, bourgeois dans la manière de rendre ce qu'il voit maintenant, et le Jeu, par moments mais avec beaucoup de discrétion, se rapproche de la sottise chanson qui ne s'attachait qu'à la peinture de la laideur et de l'horrible ». J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même...*, op. cit. p. 71.
35. Dans les chansons ou les rondeaux, la dame ne fait jamais l'objet d'une telle description détaillée. À l'exception de la *Chanson x* où son portrait est plus développé et qui pourrait offrir un canevas résumé de celui de Maroie dans le *Jeu de la Feuillée*, ne sont retenus que certains traits de sa physionomie : les yeux, la bouche et le teint. Voir, par exemple, la *Chanson xix* (str. iv, v. 31-33) : « Vermeille que rose en mai/ Pour mirer,/ Clere que solaus el rai ». P.-Y. Badel, éd. cit., p. 82-84.
36. On pense à l'évocation du charivari dans le *Roman de Fauvel* (v. 711-713) : « Et l'un portait grelots de vaches/ Cousus aux cuisses et aux naches/ Et par-dessus grosses sonnettes. » Cité par Nancy Freeman Regalado, « Masques réels dans le monde de l'imaginaire. Le rite de l'écrit dans le charivari du *Roman de Fauvel*, ms. BnF fr. 146 », *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Études recueillies et publiées par Marie-Louise Ollier, Vrin, Les Presses de l'Université de Montréal, 1988, p. 111-126.
37. Il s'agit vraiment du dernier mot que prononce le personnage avant de quitter, avec son père, la scène. Le discours suivant, formé de six vers, correspond au monologue du moine qui annonce sa décision de se rendre à l'église de Saint-Nicolas.
38. Ce défaut est discuté aussi dans le *Jeu-Parti iv* (str. vi, v. 43-44) : « Uns fins cremans est plus prisies tous dis / Que li parlans : uns en vaut miex que troi ». P.-Y. Badel, éd. cit., p. 136.
39. P.-Y. Badel, éd. cit., Introduction, p. 16.
40. *Ibid.*, p. 15.
41. R. Dragonetti, op. cit., p. 339. Pour la référence à « H. Guy », voir Henri Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, Paris, Hachette, 1898, p. xvi.
42. Voir J. Dufournet, Introduction du *Jeu de la Feuillée* : « Le grand jeu de la littérature », éd. cit., p. 26-32.
43. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la Mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993, en particulier, les parties intitulées respectivement « La tristesse du 'déjà dit' », p. 57-88, et « Les vieux enfants exténués d'un siècle », p. 155-161, ici p. 155.
44. On trouve dans le *Roi de Sicile* : « Et pour chou c'on ne soit de moi en daserie,/ On m'apele Bochu, mais je ne le sui mie ! » (*Adam de la Halle, Œuvres complètes*, éd. cit., p. 378, v. 69-70).
45. Eustache Deschamps, *Selected Poems*, Edited by Ian S. Laurie and Deborah M. Sinnreich-Levi. Translated by David Curzon and Jeffrey Fiskin, New York and London, Routledge (Routledge Medieval Texts), 2003, « Sur tous autres doy estre roy des lays », p. 113.

46. Charles d'Orléans, *Poésies, Tome I, La Retenue d'Amour. Ballades, chansons, complaintes et caroles* éditées par Pierre Champion, Paris, Champion, Classiques français du Moyen Âge, 2010 (1^{re} éd. 1923), Ballade xcv.

47. *Ibid.*, Ballade cxvii.

48. J. Cerquiglini-Toulet, *op. cit.*, p. 96.

49. *Ibid.*, p. 100.

AUTEUR

FRANÇOISE LAURENT

Université Blaise-Pascal Clermont 2